

PANNA ZÁZRAČNICA: OD NOVELY PO REŽISÉRSKY SCENÁR



MICHAL MICHALOVIČ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Novela Dominika Tatarku *Panna zázračnica* vyšla tlačou po prvýkrát v roku 1944. O dvadsať rokov bolo publikované druhé, autorom prepracované vydanie novely a približne v tom istom období autor pracoval aj na príprave filmovej poviedky a literárneho scenára k zamýšľanému filmu. Predlohy sa ujal režisér Štefan Uher, ktorý mal vtedy za sebou už tri dlhometrážne hrané filmy pre kiná (*My z deviatej A*, 1961; *Slnko v sieti*, 1962; *Organ*, 1964). Na základe Tatarkovho literárneho scenára pripravil režisérsky scenár a v roku 1966 nakrútil film *Panna zázračnica*. Autor štúdie si všima, ako sa menil text medzi jednotlivými textovými podobami, ako ho upravoval sám Tatarka a ako k nemu následne pristúpil režisér Uher. Je zaujímavé, že čitatelia a diváci budúceho filmu mali k dispozícii štvoro literárnych podôb *Panny zázračnice*: dve vydania novely, filmovú poviedku (publikovanú v dvoch číslach Slovenských pohľadov v roku 1964) a literárny scenár (vyšiel knižne v roku 1966). *Panna zázračnica* tak tvorí v dejinách slovenskej literatúry a kinematografie pozoruhodný komplex viacerých komponentov, medzi ktorými môžeme sledovať a detailne študovať celú sieť vzťahov.

Kľúčové slová: Dominik Tatarka, Štefan Uher, *Panna zázračnica*, novela, scenár, filmová adaptácia

Prológ

Novela Dominika Tatarku *Panna zázračnica* vyšla tlačou po prvýkrát v roku 1944¹, takmer na konci 2. svetovej vojny. Dominik Tatarka neskôr tvrdil, že ju napísal „počas dvojtýždňovej priepustky [z vojenčiny – pozn. aut.] koncom roku 1943“². Ako sám autor o novele napísal, „hlásila sa len k poetike literárnej avantgardy³: Krásne je to, čo je zázračné. Potreba fantázie, ktorá je prejavom života. Poézia, ktorá, prosím, môže byť nadšená, ale má byť nadchýnajúca, dodajme, nadľahčujúca, okridľujúca farchu a tragiku ľudského života.“⁴ A do tretice autorove slová: „Panna zázračnica, nech sa o nej čokoľvek popísalo a povravelo, či ju chválili, a či zavrhovali, bol, nazdávam sa bez skromnosti, premyslený a či zákonitý experiment. Sú s ňou spriaznené a prí-

¹ „Nadrealistická novela bola odmenená v súbehu Matice slovenskej, no pre aktívnu účasť autora v SNP sa na knižný trh dostala až v máji 1945.“ PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Heslo o novele *Panna zázračnica*. In CHMEL, Rudolf (ed.). *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram : Ústav slovenskej literatúry, 2006, s. 440 – 443. ISBN 80-7149-918-8.

² TATARKA, Dominik. Sedia oni sedia do ohníčka hľadia, do ohníčka hľadia slovka nepovedia. [Doslov k literárnemu scenáru.] In TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica. Literárny scenár*. Bratislava : Tatran, 1966, s. 131 – 133.

³ Hoci ju Tatarka nijako nenazýva, na Slovensku sa v danom období prejavila jediná literárna avantgarda – nadrealistická, nazývaná aj Avantgarda 38. Pozri HAMADA, Milan (ed.). *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 593 – 608. ISBN 80-7149-917-X.

⁴ TATARKA, Dominik. Sedia oni sedia do ohníčka hľadia, do ohníčka hľadia slovka nepovedia, s. 133.

buzné úsilia, také výrazné práve v súčasnom výtvarnom umení: vymaniť sa z roviny naturalizmu, iluzionizmu, deziluzionizmu z iluzionizmu.“⁵

V roku 1964, v celkom inej historicko-spoločensko-politickej situácii, vyšlo vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ druhé vydanie novely. To však nebolo reprintom pôvodného vydania: autor do textu výrazne vstupoval a upravoval ho. Navyše, v rokoch 1963 – 1964 pôsobil ako scenárista v I. tvorivej skupine Alberta Marenčina, pričom jednou z látok, na ktorých v tomto období pracoval, bola aj *Panna zázračnica*. Tatarkova filmová poviedka vyšla v Slovenských pohľadoch v roku 1964 (číslo 5 a 6). V roku 1966 podľa Tatarkovho scenára nakrútil Štefan Uher rovnomenný film, ktorý mal v slovenských kinách premiéru 18. 11. 1966. Napokon v tom istom roku vyšiel vo vydavateľstve Tatran aj Tatarkov literárny scenár, čo nebola v danom období na Slovensku bežná prax.

O dôvodoch, prečo bola práve *Panne zázračnici* zrazu venovaná taká veľká pozornosť, sa môžeme dnes len domnievať. Tak či onak, máme k dispozícii štyri oficiálne vydané literárne podoby.⁶ Piatou textovou podobou je režisérsky scenár, ktorého autorom je Štefan Uher. Tento text však neplní primárne literárne účely, je to podklad na nakrúcanie filmu. Kým Tatarkov literárny scenár je v podstate literárny text a číta sa veľmi podobne ako novela (a zároveň bol aj oficiálne vydaný), Uhrov režisérsky scenár je takpovediac technický text⁷ a nikdy oficiálne nevyšiel. Z týchto dôvodov síce nepovažujeme Uhrov režisérsky scenár za oficiálnu literárnu podobu *Panny zázračnice*, no v ďalšom texte sa budeme venovať aj jemu. Na ceste k filmovej podobe je práve on kľúčovým ohniskom v reťazi, z ktorého môžeme aspoň do určitej miery odčítavať, čo sa Uher rozhodol ponechať z Tatarkovej predlohy a ako k tomu zamýšľal pristupovať.

Hlavné otázky, ktorú si tu kladieme, teda znejú: Ako sa menila viac-menej experimentálna próza smerujúca k snahám vymaniť sa z naturalizmu a hlásiaca sa k poetike literárnej avantgardy na svojej ceste k filmovej podobe? Ako menil text sám Tatarka v jednotlivých „tvaroch“, ako o nich sám hovoril? A ako sa následne zmenil v rukách Štefana Uhra?

Novela – vydanie z roku 1944

Text novely je členený na dvadsať číslovaných kapitol. V texte sa prelína skutočnosť s predstavami, pričom prechody medzi nimi nie sú vždy formálne vyznačené (niekedy sú naznačené), navyše, jednotlivé udalosti nevieme celkom presne chronologicky usporiadať. Preto prakticky nie je možné dôsledne zrekonštruovať fabulu novely. Jelena Paštéková v hesle v *Slovníku diel slovenskej literatúry 20. storočia* síce zhrnula dej „reálnej vrstvy rozprávania“ do jedného odseku, no uvádza, že „na úrovni sujetu a príbehu nič nie je nespochybniteľné a ozajstné“.⁸

Hlavnými postavami novely sú mladý maliar Durdík, nazývaný „tak na potvoru

⁵ Tamže, s. 133.

⁶ Dominik Tatarka v citovanom doslove k svojmu literárnemu scenáru hovorí o „troch literárnych výrazoch“ – novelu považuje za jeden z nich (bez ohľadu na dve vydania). Tamže, s. 132.

⁷ „Technickému“ charakteru textu sa venujeme v kapitole o režisérskom scenári.

⁸ PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Heslo o novele *Panna zázračnica*. In CHMEL, Rudolf (ed.): *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*, s. 441.

Tristanom⁹, a dievča (mladá žena) – študentka Anabella. Stretnú sa na železničnej stanici. Tristan (a po ňom aj ďalší členovia skupiny umelcov) je Anabellou očarený, nadšený, fascinovaný. „Temná Anabella svetlo v temnotách“¹⁰, znie jedna z jej charakteristík. Anabella je žena s tajomstvom, v kruhu umelcov o nej koluje viac legiend a rôznych výmyslov než informácií. V umelcoch roznečuje túžbu, stáva sa objektom ich vášne. Tristan mal dokonca kvôli nej skočiť pod hladinu rieky (čím sa v očiach svojich kumpánov stal „zázračným“). Prevažná časť novely je venovaná opisom postáv, ich osudov, vnútorných svetov (predstáv, snov, spomienok), vzťahov medzi postavami. Napríklad v kapitole venovanej postave menom Kadanec (kapitola č. X, s. 56 – 59) opisuje Tatarka jeho minulosť, aktivity, postavenie v skupine umelcov, obraz, do akého sa chce štylizovať a pod. Kadanec pritom v rozprávaní nezohrá nijakú zásadnú úlohu.¹¹ Tak ako mnohé ďalšie komponenty rozprávania, aj táto časť sa podieľa skôr na vykreslení a na charakterizácii sveta – prostredia, v ktorom sa postavy pohybujú. Rozprávanie novely nie je lineárne a nevyznačuje sa jednotou kauzálnych a chronologických súvzťažností. Skôr ide akoby o nasvecovanie predmetu z mnohých strán, tak, aby vyvstal pred očami čitateľa čo najživší imaginatívny tvar. V tom badáme prejav Tatarkovej ambície vymaniť sa z roviny naturalizmu. Nejde tu teda o hľadanie „pravdy“ príbehu, o odlíšenie skutočnosti od predstavy, sna či spomienky, ale skôr o presný opak: o ich dôsledné splynutie do jedného nedeliteľného celku.

Uvedené platí o celku novely, no prejavuje sa ako kompozičný postup aj v menších úsekoch textu. Najvýraznejšie sa to ukazuje pri charakteristike titulnej Panny zázračnice, teda študentky Anabelly. Ona je tým centrom, ku ktorému sa upínajú všetky ostatné postavy. Je premenlivá, neustále uniká, nedá sa im lapiť, neusadí sa, neostane s jedným vyvoleným. A tak sú odkázaní na svoju vlastnú predstavivosť: „Taký dojem z tých čias v nich zanechala, že si o nej mohli vymýšľať čokoľvek, každý podľa svojej nadprirodzenosti.“¹² Inde dokonca Tristan hovorí o Anabelle: „... moja vymyslená Anabella nezadržateľne ožila – tým skutkom, ktorý sa predsa neodstane.“¹³ O Anabelle vlastne skoro nič nevieme. Môžeme si skladať ponúkané útržky a vytvárať si z nich nejaký obraz o nej, no ten bude zákonite plný medzier a trhlin. Tristanovi sa zdôverila s tým, že „hľadá smrť v tomto meste. Načo má žiť, hovorila, keď nikto z jej milých nežije.“¹⁴ Dozvedáme sa aj to, že prišla zďaleka, neskôr je spresnené, že prišla rýchlikom.¹⁵

Vo všeobecnosti však platí, že Tatarka sa usiluje vytvoriť okolo Anabelly auru tajomnosti, nepreniknuteľnosti, neuchopiteľnosti. Ide mu viac o to, ako ju vidí Tristan, ostatní členovia skupiny a my čitatelia, než o to, aká je v skutočnosti. Autor apeluje na našu imagináciu, vyzýva nás predstaviť si tú svoju Pannu zázračnicu. V tomto ohľade sú príznačné dve pasáže – prvá na strane 46, druhá na strane 63. V prvej pasáži sa uvádza, že Anabella „objavila rozkošnú hru“. Nasleduje vypočítavanie toho, aká s kým Anabella bola: „S Tristanom bola vzdušne úchylná – živel na dýchanie.

⁹ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica*. Turčiansky sv. Martin : Matica slovenská, 1944, s. 9.

¹⁰ Tamže, s. 75; s. 90.

¹¹ V neskorších verziách – od filmovej poviedky ďalej – sa už táto postava ani nespomína.

¹² TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (1944), s. 63.

¹³ Tamže, s. 43.

¹⁴ Tamže, s. 32.

¹⁵ Tamže, s. 18; 30.

S Vnukom v temnotách elektrická, bavili sa na prskanie iskie¹⁶, atď. V druhej pasáži sú uvedené rôzne výmysly a predstavy členov skupiny o nej. Uvedieme len niekoľko z nich: „Anabella dlho blúdila svetom. Anabella má skúsenosť ich predošlého života. (...) Anabella sa vrátila zo zašlého času, zo sveta, ktorý pominul, ako keď nepozorne mihneš okom v zázračnom videní. Anabella obcovala s básnikmi v zlatom veku.“¹⁷ V citovaných pasážach sa odhaľuje zaujímavý motív podvojnosti, ktorý vyvoláva napätie. Na jednej strane je tu rôznorodosť toho, ako sa Anabella ukazuje jednotlivým postavám, aká s nimi je, na druhej strane je ich rôznorodé vnímanie Anabelly. Medzi týmito dvoma pólmi sa rozprestiera jej tajomnosť, a práve takýmto uchopením postavy nám Tatarka znemožňuje vytvoriť si o nej jednoznačný obraz, skonštruovať si nejakú konkrétnu predstavu. Môžeme teda konštatovať, že Tatarka o Anabelle nepodáva informácie, ale vytvára poetické a abstraktné obrazy, resp. ich facetu.

Aké sú ďalšie hlavné témy a motívy novely? V prvom rade môžeme hovoriť o téme hry. Už sme spomenuli, akú hru hrala Anabella s členmi skupiny a čo si oni o nej vymýšľali. Popri tom môžeme konštatovať, že Anabella a ostatné postavy sa k sebe navzájom správajú, ako keby išlo o hru, pričom takéto vnímanie je na viacerých miestach podporené priamo textom. Napríklad: „Navlas odhadla: Milý chlapec, vraj zurvalec, detská hra i nástraha. Po prvé, nemala sa naľakať, chyba, po druhé, konvenčne reagovať, po tretie, uhádnuť štýl, totiž správne odraziť prihranú loptu. Bola to predsa len hra, nebola?“¹⁸ A inde: „Hrali sa vlastne obaja. Vnuk obetoval mnoho svojich umelých zázračností, ale dosiahol to, že boli obaja v najvyššej možnej miere rozrušení.“¹⁹

Výrazným motívom, ktorý sa v novele objavuje v rôznych podobách, je voda. Vo svojej predstave Tristan „skočil pod vodopádik v Párnici“²⁰. V rámci rozprávania sa opakovane spomína rieka (Tristan sa pre Anabellu vrhol do rieky – s. 17; mohutná rieka – „svitná na hladine, temná vnútri“ – s. 27; „mohutná rieka, náramná, večná, valila sa opitá práve opačným smerom“ – s. 86). Objavujú sa aj metafory spájané s vodou (či tekutinami vo všeobecnosti) – napríklad „prúdy vlasov“ (s. 18; s. 89). Najdôslednejšie je tento motív rozpracovaný v jednej z legiend, ktoré kolujú o Anabelle (kapitola XIV, s. 76 – 78). V nej sa hovorí o tom, ako Anabella tancovala námorníkom v prístavnej krčme a ako jej jeden z nich zakotvil čln v prúde Dunaja na celú noc. Anabella v člne zaspala a „všetko bdelo nad jej spánkom, všetka sušina na dosah, i tí námorníci, zadúšajúci sa nežnosťou k nej a opití, utajení tajne na nábřeží, že ani nedýchali“²¹. Anabella sa potom postavila, spustila zo seba šaty a spievala rybám aj námorníkom (s. 77 – 78). Na strane 92 napokon čítame zhrnutie celej tejto legendy: „Anabella bola v spojení s riekou.“

Tatarka prostredníctvom motívu vody opisuje Anabellu výrazne poetickým a abstraktným spôsobom, čím posilňuje už spomenuté aspekty neuchopiteľnosti a premenlivosti. Prirovnáva ju k pene vodného víru, píše, že „nabrala do svojho bieleho tela všetok hojdavý rytmus vln, obsiahla vodstvo rieky, zakúsila hĺbku, dravosť

¹⁶ Tamže, s. 46.

¹⁷ Tamže, s. 63.

¹⁸ Tamže, s. 38.

¹⁹ Tamže, s. 89.

²⁰ Tamže, s. 12.

²¹ Tamže, s. 77.

prúdu, liskavý chlad hladiny polnočnej rieky“²². Takto vykreslená Anabella je čosi ako riečna víla, fantastická bytosť, ktorá presahuje fyzické obmedzenia svojho bytia. Zároveň sa v tejto pasáži textu celkom zreteľne stierajú hranice medzi skutočnosťou a výmyslom a splyývajú do jedného. Aj pre túto časť rozprávania platí, že nám nepodáva žiadnu informáciu, nijako nerozvíja „dej“, je skôr atmosférotvorným prvkom.

Posledným motívom, ktorý by sme tu chceli spomenúť, je zázračné.²³ Zázračná je predovšetkým Anabella, ako nás na to upozorňuje už názov novely. V určitom momente sa stane pre svojich kumpánov zázračným aj Tristan. V kapitole XV je „zázračné“ odhalené ako jeden z pomyselných cieľov umeleckého snaženia. Keď Anabella navštívi Vnukovo „laboratórium“, Vnuk jej ukazuje „zázračné veci“²⁴, tu zo všetkého kvapká „pravá zázračnosť“²⁵. Vnuk jej ukazuje „zázračné slová: Invertebra, achátová drúza, chalcedón, koreň mandragora, Satanovo slnko, slnko polnočné, zodiak, moje telo astrálne, archipel hviezd a iné“. Sú napísané na „lístkoch krásneho papiera“, ktoré potom vloží do bubna a roztočí ho v dlaniach s komentárom: „Toto je moja najhazardnejšia hra, lebo podozrievam všetky city v umení.“²⁶ Básnik Vnuk je tu označený za „exaktného alchymistu“²⁷. Tatarka rozvíja motív umeleckej tvorby ako alchymistického experimentu, premeny: Vnukovo „laboratórium“ charakterizuje ako „umelý priestor, otvorený pre poéziu, dielňu na ozrejmovanie vzťahov vecí ďalekých“²⁸. Kľúčový je tu práve onen „vzťah vecí ďalekých“. Breton vo svojom prvom Manifeste surrealizmu píše: „To z jakéhosi náhodného sblížení dvou členů vytryskla ta zvláštní záře, záře obrazu, vůči níž jsme nesmírně vnímaví. Hodnota obrazu závisí na kráse vzbuzené jiskry; je tudíž úměrná potenciálovému rozdílu mezi dvěma vodiči. (...) Nezbyvá tedy než připustit, že oba prvky obrazu nejsou duchem vyvozeny jeden z druhého se záměrem vyvolat onu jiskru, že jsou současnými produkty aktivity, kterou nazýváme surrealistickou, přičemž rozum se omezuje pouze na to, že onen světelný jev konstatuje a oceňuje.“²⁹ Tak či onak sa môžeme odvolať práve na tento aspekt poetického obrazu, či už literárneho (v poézii), výtvarného alebo filmového: obraz má spájať vzdialené skutočnosti a ozrejmovať vzťahy medzi nimi. Práve v tom spočíva jeho zázračné pôsobenie.

Tatarka v novele rozpráva o skupine umelcov, ktorí sa vo svojej tvorbe opierajú predovšetkým o vybičovaniu imagináciu (či už sú to básnici, maliari alebo sochári). Členom skupiny je aj Gallo, asistent na univerzite, ktorý bol „nielen literárny teoretik,

²² Tamže, s. 76.

²³ Bohuslav Kováč nazval svoju knihu o surrealizme príznačne *Alchymia zázračného*. V nej popri inom píše: „Zázračným je všetko, v čom sa tlmočí človek ako slobodná a zvrchovaná láska; a tu niet rozdielu medzi snom a básňou, medzi človekom, ktorý sníva, a medzi básnikom, ktorý robí umenie.“ Pozri KOVÁČ, Bohuslav. *Alchymia zázračného. Podstata a osudy surrealizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, s. 160. Pripomeňme aj povestné Bretonovo: „Zázračno je vždycky krásné, krásné je jakékoli zázračno, ba jediné zázračno je krásné.“ Pozri BRETON, André. Manifest surrealismu. In BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005, s. 24.

²⁴ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (1944), s. 87.

²⁵ Tamže, s. 88.

²⁶ Tamže.

²⁷ Tamže, s. 87.

²⁸ Tamže.

²⁹ BRETON, André. Manifest surrealismu, s. 52 – 53. Pozri aj HRDLIČKA, Josef. Obraz a negace. Surrealismus a kritika obrazu. In LANGEROVÁ, Marie – VOJVODÍK, Josef – TIPPNEROVÁ, Anja – HRDLIČKA, Josef. *Symbole obudnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Malvern, 2009, s. 79 – 108. ISBN 978-80-86702-66-7.

ale aj uznávaný psychoanalytik³⁰. Títo umelci sa vo svojej tvorbe neváhajú uchýľovať k ezoterickým praktikám podobným alchymistickému experimentovaniu. Keď sa medzi nimi objaví tajuplné a mimoriadne príťažlivé dievča, túžia po ňom. No ono im uniká, a tak sa uchýľujú k výmyslom, legendám, a popritom na seba žiarlia. V istom zmysle ide o hru a náhodu – stretnutie Tristana s Anabellou na stanici môžeme označiť za prejav objektívnej náhody. Všetky tieto kľúčové motívy – imaginácia, psychoanalýza, alchymia, túžba, hra, objektívna náhoda – tvoria myšlienkové a konceptuálne podhubie surrealizmu, a tiež jeho slovenského variantu, nadrealizmu. Ako sme sa pokúsili ukázať, Tatarkova novela je nimi nasiaknutá, objavujú sa v nej v rôznych podobách. Navyše, spôsob rozprávania uplatnený v texte (hoci stále ide o v podstate prozaický text), je rozvoľnený. Autor využíva rôzne digresie od hlavnej dejovej línie, ktorá je tvorená príbehom vzťahu Tristana a Anabelly, a zároveň do rozprávania zapája mnoho poetických a abstraktných prvkov, čím rozrušuje hranice medzi skutočnosťou a snom, predstavou, spomienkou.

Novela – vydanie z roku 1964

Dominik Tatarka sa k *Panne zázračnici* znovu vrátil o dvadsať rokov neskôr a upravil ju pre druhé vydanie (Slovenský spisovateľ, 1964). Oproti prvému vydaniu zmizlo číslovanie kapitol, hoci text je stále formálne členený. Jelena Paštéková uvádza, že Tatarka „okrem prehľadnejšej logiky príbehu na úrovni kompozície posilnil kauzálne väzby a motiváciu konania postáv“³¹. V tomto vydaní sa o Anabelle dozvedáme o čosi viac konkrétnych informácií. Do mesta, v ktorom sa odohráva dej novely, prišla z Prahy. „Nezvala a všetkých básnikov vedela spamäti“³², otca i mamu jej zastreli³³, jej sa podarilo utiecť k tete na Oravu. Tetu má na lesnej správe v Podzámku, to je jej jediná rodina.³⁴ Vďaka týmto útržkom informácií si na jednej strane môžeme vytvárať o Anabelle aspoň o čosi „skutočnejší“ obraz než pri prvom vydaní novely, na druhej strane tak prichádza o kus tajomstva, ktoré ju obostieralo.

Tatarka oproti prvému vydaniu pozmenil záver novely.³⁵ V prvom vydaní novely sa Anabella najskôr vytráfi zo skupiny umelcov, prestane medzi nich chodiť, akoby sa po nej zľahla zem. „Anabella sa stratila zo známych i naj dôvernejších miest. Všade prázdno. Anabelly nebolo. Vari každý z družiny urobil dačo na potvrdenie: Anabelly niet.“³⁶ Sochár Šimon priateľom vyrozprával, ako Anabella pobláznila starého pána, že ten z nej urobil svoju dedičku. Anabella tým stratila v ich očiach svoju tajomnosť. Keď nakoniec medzi nich „prišla, čara zbavená, keď ju už nik nečakal“³⁷, Tristan ju vytrhol z kľbka bitkárov a odviezol ju preč. Postupne začali dostávať debny s jej posmrtnou maskou – „melancholický pozdrav od mŕtvej“³⁸ – a domnievali sa, že Anabella zomrela.

³⁰ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (1944), s. 18.

³¹ PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Heslo o novele *Panna zázračnica*. In CHMEL, Rudolf (ed.). *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*, s. 440.

³² TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964.

³³ V prvom vydaní Anabella hovorí Harvanovi, že jej otec i matka zomreli „strašnou smrťou“ (s. 115), v druhom vydaní to Tatarka skonzkretizoval na zastrelenie (s. 114).

³⁴ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (1964), s. 105.

³⁵ Za záver považujeme v tomto prípade kapitoly XVI – XX.

³⁶ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (1944), s. 91.

³⁷ Tamže, s. 95.

³⁸ Tamže, s. 98.

V tejto časti rozprávania je kľúčovou kapitola XVIII. V nej Tatarka opisuje stretnutie mládenca, „mestského povaľača na potvora oblečeného“³⁹, a lesného inžiniera, ktorí sa pustia do rozhovoru, spočiatku napätého (lesný inžinier sa vysmieva mládenkovi a nazve ho „hastrošom“, na čo mu mládenec vynadá do „hrubcov a ozembuchov“), neskôr radostného. Mládenec opíše lesnému inžinierovi svoju tvorivú metódu: na lístочки si zapisuje o ľuďoch, čo ho na nich zaujme, má plnú škatuľu takýchto lístkov, potom z nich skladá a vymýšľa si ich osudy. Mládenec sa prizná lesnému inžinierovi aj k tomu, že dostal posmrtnú masku dievčaťa, ktoré mu do cesty poslala náhoda alebo osud, že dievča zomrelo a že išiel do Zázrivej, odkiaľ pochádzalo⁴⁰, hľadať čosi o jej živote. Lesný inžinier však Anabellu pozná a tvrdí, že nemohla umrieť, lebo mu včera písala.⁴¹ V ďalšej kapitole prichádza Kadanec medzi družinu s informáciou, že Anabella žije. K ich stolu si prisadne sochár Harvan a prezradí im, že Anabellinu masku vyrobil on bez jej vedomia. Kadanec dokonca tvrdí, že ju videl na vlastné oči sánkovať sa s deťmi (ale nechce povedať, kde). Posledná kapitola predstavuje v chronológii rozprávania skok späť, autor v nej opisuje, ako Harvan vyrába Anabellinu posmrtnú masku. Novela sa končí slovami: „Vyhotovil toľko masiek, koľko bolo žiarlivcov, a podaroval každému jednu.“⁴²

Vo vydaní z roku 1964 je zo záveru celkom vypustené stretnutie Kadanca s lesným inžinierom vo vlaku. V tomto vydaní Anabella tiež prestane chodiť medzi umelcov a oni sa kvôli tomu umárajú, hľadajú ju. Tiež je tu epizóda s Harvanom, ktorý jej robil posmrtnú masku (hoci je zakomponovaná do Harvanovho rozprávania družine, v rámci ktorého Tatarka plynulo prejde z priamej reči k umelcom do nepriamej reči opisu v rámci rozprávania/spomínania⁴³), aj tu členovia družiny dostávajú debny s posmrtnými maskami. Napokon tiež príde Kadanec s novinou, že Anabella žije, že ju videl lyžovať u tety na Orave.⁴⁴ V tejto verzii sa novela končí ruvačkou medzi členmi družiny. Došlo tu teda k viacerým zmenám. Bola vypustená celá jedna kapitola, text bol kompozične upravený a prepracovaný, vďaka čomu pôsobí koniec v druhom vydaní ostrejšie, prudšie, náhlejšie. V samotnom závere sa zmenila aj fokalizácia rozprávania. Kým vo vydaní z roku 1944 bol záver zaostrený na počínanie Harvana po tom, čo od neho Anabella odišla, vo vydaní z roku 1964 sa novela vracia k družine a opúšťa ju pri ruvačke vyvolanej tým, že Kadanec si dovolil nazvať zbožňovanú Anabellu „podvodnicou“⁴⁵. V istom zmysle sa tak rozprávanie v tejto verzii uzatvára v pomyselnom kruhu a postavy opúšťame tam, kde sme sa s nimi na začiatku stretli.⁴⁶

³⁹ Tamže, s. 104.

⁴⁰ Toto je jedna z mála konkrétnych informácií o Anabelle v tomto vydaní novely.

⁴¹ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (1944), s. 109.

⁴² Tamže, s. 118.

⁴³ Pripomína to filmový postup, keď v rámci scény jedna postava prerozpráva druhej postave udalosť, na ktorej sa táto druhá postava nezúčastnila: najskôr ich vidíme spolu v zábere, následne sa prostredníctvom strihu (prelínačky a pod.) presunieme do iného časopriestoru – časopriestoru prerozprávanej udalosti. To, čo sa ukazovalo ako subjektívne rozprávanie, je zrazu objektívnym zobrazením udalosti. Rovnaký účinok dosiahol Tatarka vo svojom texte.

⁴⁴ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (1964), s. 130.

⁴⁵ Tamže, s. 130.

⁴⁶ Porov. prvú a poslednú vetu novely: „V Teofilovom dvore mladá družina, roznieta vínom a druh druhom, práve sa dostávala do najlepšieho, do stavu lyrických bláznov, keď si jeden z nich, a to Durdík, bohvie prečo prezvaný Tristanom, náhle zmyslel odísť.“ ... „Strhla sa ruvačka, hoci si ešte ani nevypili.“ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (1964), s. 9; 130.

Všetky tematické motívy, ktoré sme už pri prvom vydaní novely uviedli do súvislosti so surrealizmom a nadrealizmom, sú zachované a prítomné aj v druhom vydaní.

Filmová poviedka

Už v prvej polovici šesťdesiatych rokov sa v I. tvorivej skupine Štúdia hraných filmov (Bratislava Koliba), ktorú v tom čase viedol Albert Marenčin⁴⁷, počítalo s filmovou adaptáciou Tatarkovej novely. Literárno-dramaturgickú prípravu filmu, teda prípravu filmovej poviedky a neskôr literárneho scenára, mal na starosti sám Tatarka. Čo sa týka filmovej poviedky, stále v nej prevažujú literárne aspekty: text nie je členený na obrazy, ide o plynulé rozprávanie. Technické aspekty (rozzáberovanie a pod.) vstupujú do hry až v ďalších fázach, najvýraznejšie v Uhrovom režisérskom scenári.

V tejto verzii už došlo k viacerým zmenám na úrovni deja. V prvom rade Tatarka explicitne dodal základnú motiváciu Anabellinho konania: chce sa vydať, aby získala doklady o pobyte. Tristanovi hneď pri prvom stretnutí ponúka, že sa s ním za ich získanie vyspí. „Som tu doma, ale nemám papiere. Vážne, poďte so mnou na radnicu, chcem sa vydať...“ A ďalej: „Ale len do rána budem s vami. A vyzlečiem sa len raz pred vami.“⁴⁸ Zrazu máme pred očami celkom inú Anabellu než v novele. Jej situácia je neradosná, ba priam zúfalá, no ona je vykreslená ako odhodlaná žena, ktorá si uvedomuje moc svojej sexualita nad mužmi a neváha ju využívať, aby dosiahla svoje. V novele hľadá Anabella pomoc u asistenta Galla (aj ju nachádza – zariadi jej zápis), no tento medzistupeň – potrebu získať doklady o pobyte – v novele nenachádzame. Anabella aj vo filmovej poviedke prichádza za Gallom v nádeji, že jej napriek chýbajúcim dokladom pomôže vybaviť zápis, no ten ju namiesto toho pozve do svojej kancelárie, „zmení sa na lovca“ a s výkrikom „dievča, vy ste moje libido“ sa vrhne na pohovku; správa sa k nej agresívnejšie než v novele.⁴⁹ Anabella je v tejto verzii v ohrození: potrebuje získať doklady, a teda je odkázaná na pomoc druhých, ktorých vlastne ani nepozná. Je odhodlaná dosiahnuť svoj cieľ a nebráni sa pri tom využívať svoje ženské zbrane.

Zásadnou zmenou prešla tiež postava sochára Harvana. Kým v oboch vydaniach novely sa objavuje až v závere a jeho jedinou funkciou je vyrobiť Anabellinu posmrtnú masku, vo filmovej poviedke nastupuje na scénu oveľa skôr a hrá dôležitejšiu úlohu. Anabella sa pri svojom nočnom blúdení dostáva na cintorín, sledujúc pohrebnú kozmetičku, a tu sa stretáva s Harvanom. Anabella sa ho pýta, či by prežil, keby si ho žena zobrala a hneď sa s ním aj rozišla – keď nepochodila s vydajom u Tristana, skúša šťastie inde. Harvan má však aj samostatnú dejovú líniu. Pre ďalšieho sochára

⁴⁷ V rokoch 1963 – 1964 a 1966 – 1970 bol druhým vedúcim skupiny Karol Bakoš, v roku 1965 Pavol Bauma. V titulkoch filmu *Panna zázračnica* je uvedené: „Vyrobil Československý film Bratislava Štúdio hraných filmov tvorivá skupina Albert Marenčin – Karol Bakoš Ateliéry a laboratória Bratislava.“ Film bol dokončený a uvedený do kín v roku 1966, no z dochovaných archívnych materiálov vieme, že literárno-dramaturgická príprava filmu (v tom čase najdlhšia fáza výroby filmu) sa realizovala už od roku 1963. Tatarka bol počas jedného roka (od 1. 4. 1963 do 31. 3. 1964) zamestnancom Československého filmu Bratislava – v Marenčinovej skupine pôsobil ako dramaturg. Albert Marenčin bol v tvorivej skupine zodpovedný za dramaturgiu, výber a spracovanie látok, jeho spolupracovníci vo vedení (Karol Bakoš a Pavol Bauma) boli zodpovední za hospodárenie skupiny.

⁴⁸ TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (filmová poviedka). In *Slovenské pohľady*, 1964, roč. 80, č. 5, s. 147 – 148.

⁴⁹ Tamže, s. 155.

– Rafaja – pracuje na pamiatke na veľvyslancovu (alebo ministrovu) „osobnú tragédiu“⁵⁰, a tiež na monumente štátnika. Ide o celkom novú líniu rozprávania, ktorá v novele nefigurovala. Dynamika vzťahu Rafaja a Harvana môže pripomenúť vzťah Valizlosta Mataja a Bartolomeja Boleráza z Tatarkovej novely *Démon súhlasu* (1956 / 1963). Filmový historik Václav Macek dokonca tvrdí, že Tatarka transplantoval postavu sochára z tejto novely do *Panny zázračnice*.⁵¹ Z takéhoto uhla pohľadu by išlo o zásadnú aktualizáciu rozprávania, o reflexiu udalostí, ktoré sa udiali po vyjdení novely v roku 1944 (najmä zveličovania významu a vplyvu štátnikov a politikov na rôznych úrovniach – tzv. kultu osobnosti). Je však zaujímavé, že hoci v roku 1964 vyšlo druhé vydanie novely, táto línia sa v ňom nevyskytuje – Tatarka si ju nechal pre film.

Vo filmovej poviedke sa objavuje aj viacero silne „vizuálnych“ obrazov fantastického charakteru, ktoré v novele nenachádzame. Spomeňme napríklad zväčšujúcu sa si piacu jasnú guľu, ktorá „nehlučne vybuchne bielym oslepujúcim svetlom“, pričom „silueta Anabelly sa rozprskne, zhasne, stratí v temnej noci“.⁵² Fascinujúci je nasledujúci obraz: „V tejto nepravdepodobnej anorganickej krajine, mesačnej krajine alebo v krajine vyčerpanej rudnej bane v Kremnici alebo Štiavici, zdvihne sa uprostred fantastického ticha tieň rohatého býka, postava býka, ktorý sa vztýči na zadné nohy, ktorému v rozkroku sa rozkolíšu varlatá ako obrovské ťaživé závažie. Ten býk a či kentaur, miesto predných nôh má ruky, ktoré pár ráz zamávajú, akoby chceli čosi objať. Kentaur zafučí ako býk, vzápätí vyderie sa mu ston: ‚Anabella moja krásna.‘ Tieň ľudskej ruky si siahne na býčí roh na hlave, zalomcuje ním, odlomí si býčiu hlavu. Tieň sa zrúti. Čosi zahrmotí. Skalná stena sa preborí. V jej otvore otvára sa výhľad do kvapľovej jaskyne.“⁵³

Ďalšou rovinou, ktorá nemá predobraz v novele, sú odkazy na rôzne umelecké diela. Tristanova tvár pri pohľade do zrkadla pripomenie „Courbetov obraz šialenca“⁵⁴. Na viacerých miestach nachádzame odkaz na nadrealistickú básnickú skladbu Vladimíra Reisela *Neskutočné mesto* – raz ako báseň (keď Vilo „napomenie verš“⁵⁵ Vnu-kovi), inokedy je toto slovné spojenie zakomponované do opisu prostredia („Pohľad postupuje neskutočným mestom, prázdny, tichým, ohľadáva pohodené, zabudnuté, nepotrebné predmety.“⁵⁶), prípadne to má byť obraz, ktorý sa Tristan chystá namaľovať.⁵⁷ Tatarka v texte spomína aj „kompozíciu pripomínajúcu Chirica“⁵⁸, „známe tablo parížskych surrealistov, ktorí sa dali vyfotografovať so zavretými očami okolo aktu mladej ženy, pohlavného fetišu“ a obraz *Zabitý básnik*⁵⁹. Je zrejmé, že keď si Tatarka pri charakterizácii sveta svojho rozprávania vypomáha prirovnaniami k dielam slovenských aj zahraničných umelcov, opäť sa dotýka predovšetkým (no nielen) nadrealizmu (*Neskutočné mesto*) a surrealizmu (tablo parížskych surrealistov, Chirico⁶⁰).

⁵⁰ Tamže, s. 154.

⁵¹ Pozri MACEK, Václav. *Štefan Uher 1930 – 1993*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2002, s. 93. ISBN 80-85187-30-2.

⁵² TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica* (filmová poviedka), s. 148.

⁵³ Tamže, s. 149.

⁵⁴ Tamže, s. 150. Domnievame sa, že ide o obraz *Le Désespéré* (Zúfalec).

⁵⁵ Tamže, s. 157.

⁵⁶ Tamže, s. 159.

⁵⁷ Tamže, s. 154.

⁵⁸ Tamže, s. 159.

⁵⁹ Môže ísť o odkaz na obraz Jána Mudrocha *Zavraždený básnik* z roku 1939.

⁶⁰ Taliansky maliar Giorgio de Chirico, „vynálezca“ tzv. metafyzickej maľby (tal. *pittura metafisica*), krátky čas patril k parížskej surrealistickej skupine okolo Andrého Bretona, no ich cesty a názory sa ne-

V tejto etape vývoja *Panny zázračnice* môžeme teda sledovať dvojaký pohyb. Na jednej strane Tatarka ukotvuje príbeh v dobových súvislostiach, keď sa usiluje aktualizovať rozprávanie zakomponovaním motívu kultu osobnosti, ktorý sa vo filmovej poviedke spája s postavami Harvana, Rafaja a ministra/diplomata. Na druhej strane pridáva do rozprávania fantastické obrazy (v niektorých prípadoch priam až mytologického charakteru), pri ktorých si musel byť vedomý, že bude mimoriadne náročné ich sfilmovať (príkladom par excellence je scéna s kentaurom).

Literárny scenár

Poslednou literárnou verziou *Panny zázračnice*, ktorej autorom bol sám Dominik Tatarka, je literárny scenár. Tatarka ho písal ešte pred realizáciou filmu, v roku 1966 vyšiel aj knižne vo vydavateľstve Tatran. Text sa kompozíciou výrazne líši od predchádzajúcich verzií. Je členený na očíslované obrazy (v scenári ich je 129, plus „varianta zakončenia“), ktoré nesú názvy označujúce prostredie, kde sa dej daného obrazu odohráva („zatmenené mesto“, „na stanici“, „temná roklna ulice“, „kryt“, „podzemná chodba“ a ďalšie). Literárny scenár je teda silne fragmentarizovaný, hoci ešte nejde o text vyslovene technického charakteru, akým je režisérsky scenár.

Tatarka v literárnom scenári vyznačoval tie obrazy, ktoré boli zamýšľané ako sen či predstava. Sedemnášť obrazov je označených niektorým z týchto príznakov, pričom všetky sú zároveň prisúdené niektorej z postáv.⁶¹ Mohlo by sa zdať, že Tatarka chcel dôsledne oddeliť obrazy snov či predstáv od obrazov vyjavujúcich skutočnosť (uvedomujúc si, že pre tvorca filmovej adaptácie by takéto delenie mohlo byť dôležité). Na rozdiel od novely, ktorá môže zahmlievať, stierať hranice medzi dvomi oblasťami a vytvárať akési územie nikoho (a čerpať z toho nemalú časť svojej umeleckej pôsobivosti), literárny scenár ich oddeľuje. Napriek tomu, Tatarka aj tu v niektorých prípadoch stiera hranice medzi skutočnosťou a snom či predstavou. Hoci sú viaceré obrazy označované príznakmi sen či predstava⁶², nachádzame tu aj niekoľko obrazov, v ktorých, hoci nie sú takto uvedené, sú stierané hranice medzi snom a skutočnosťou. Tatarka pri tom využíva viacero odlišných stratégií, ktoré sa pokúsime opísať na niekoľkých príkladoch.

Prvou stratégiou je explicitné naznačenie prechodu zo skutočnosti do sna či predstavy, respektíve ich splynutie. Príkladom uplatnenia tejto stratégie je obraz č. 46, v scenári nazvaný „Výstavná sieň“, kde čítame: „Zmení sa osvetlenie, skutočnosť na pred-

skôr zásadným spôsobom rozišli. O Giorgiovi de Chiricovi sa v *Stručnom slovníku surrealizmu* píše: „Od roku 1924 spolupracuje so surrealismi, ktorých ovplyvnil špecifickou podobou svojej výtvarnej poézie – metafyzickou maľbou. Statickosť a melanchólia jeho magických ‚snov bez pohybu‘, jeho snových námestí s manekýnami, posávajú reálne objekty a ich reálne vzťahy do nových súvislostí určených básnickou imagináciou. Chiricova obrazotvornosť vedie nás do neznámych svetov, často však odvodených z celkom prostých skutočností. (...) Breton hovoril o ňom, že predstavuje pre surrealistickú maľbu ‚pevný bod‘, podobne ako Lautréamont pre literatúru.“ Pozri MARENČIN, Albert – MOJŽIŠ, Juraj. *Stručný slovník surrealizmu. In Slovenské pohľady*, 1964, roč. 80, č. 9, s. 113.

⁶¹ Presné rozdelenie týchto obrazov medzi postavy je takéto: sedem obrazov sú Tristanove predstavy (obrazy č. 6, 7, 37, 73, 79, 89, 119), jeden obraz je jeho sen (č. 65), šesť obrazov sú Harvanove predstavy (č. 18, 20, 42, 44, 84, 112) a jeden obraz je jeho sen (č. 35), jeden obraz je Vnukova predstava (č. 116) a jeden obraz je Gallova predstava (č. 122).

⁶² Napr. scéna s kentaurom, citovaná v kapitole venovanej filmovej poviedke, je v literárnom scenári explicitne začlenená do „Tristanovho sna“ (obraz č. 65, s. 66 – 69). Pozri TATARKA, Dominik. *Panna zázračnica. Literárny scenár*, s. 69.

stavu.⁶³ Druhou stratégiou je, keď scéna zasadená do skutočnosti zachytáva vnem niektorej z postáv, a ten evokuje predstavu, do ktorej sa scéna následne môže, ale aj nemusí prelnúť (a prípadne sa neskôr vrátiť späť do skutočnosti). V obraze č. 24, „V Tristanovom ateliéri“, Tatarka píše: „[Tristan] Prikročí k holej stene, priloží k nej ucho a zas počúva. Začuje svoj hlas i s ozvenou, ako sa ozýva v kamennej, prázdnej chodbe podzemného krytu: „Anabella-la-la.“⁶⁴ Iný príklad nachádzame v obraze č. 103, „Anabella u seba“. Tatarka tu opisuje, ako Anabella stojí pred otvoreným oblokom, pričom k nej dolieha spev trávnice. Ďalej uvádza: „Bod na obzore nad mestom, Harvanova citová vysielacka sa priblíži. A vidieť už len atlasa, mocného svalovca hodného poľutovania, s vrúcny, naliehavým pohľadom.“⁶⁵ Tretiu stratégiu rozostrenia hraníc medzi skutočnosťou a predstavou využil autor v obraze č. 104, „V Tristanovom ateliéri“. Najskôr je Tristan vo svojom byte – ateliéri, no v priebehu scény „sa odmyslí“⁶⁶ a počúť jeho hlas. Do ateliéru vstúpi Anabella, prezerá si Tristanove obrázky, kresby, pričom sa jej stále prihovára Tristanov hlas. Namiesto Tristana je však teraz v ateliéri tiger, ktorý sa vytiahol z „mládeneckej rozhrabanej postele v kúte“⁶⁷. Tu už opäť sledujeme akoby filmový postup, keď kontinuitu scény udržiava hlas mimo obrazu.

Už vo filmovej poviedke Tatarka pozmenil vyznenie záveru rozprávania a v literárnom scenári sa toho pridrižiava. Kým v novele členovia skupiny zistia, že napriek existencii posmrtných masiek Anabella nezomrela, vo filmovej poviedke i v literárnom scenári im je toto poznanie odopreté. V novele sú teda postavy síce odlúčené od Anabelly, po ktorej túžia, no na druhej strane sa nezožierajú výčitkami, že ju uštváli na smrť. Vyznenie záveru vo filmovej poviedke a v literárnom scenári je v istom zmysle melancholickejšie. Ako hovorí Harvan v poslednej vete filmovej poviedky: „Trýznia sa, nechápu, ako to, že vás nechápali.“⁶⁸ V literárnom scenári však nachádzame aj „variantu zakončenia“ (s. 129 – 130), ktorá je celkom odlišná. V krátkosti je tu uvedená Tristanova predstava, v ktorej nahá Anabella vstúpi do bazéna s rybami na predaj, pričom si nasadí Tristanovu masku. Anabella s maskou na tvári je „morská panna z púťového obrazu, akú sme vídali na kolotočoch“⁶⁹. V závere tohto výjavu sedia mládenci pod škarponou a „civejú do dialky“⁷⁰. V tejto verzii, ktorá sa líši od novely, od filmovej poviedky, aj od „oficiálneho“ záveru literárneho scenára, sa Tristan uchýli k imaginácii, ktorá má podľa všetkého prekryť bolestnú traumatickú skúsenosť straty Anabelly. Imaginácii je tu prisúdená tajomná moc. Tristan si aspoň takto, v predstave, privolá Anabellu a vidí ju ako fantastickú bytosť, napoly nahú ženu, napoly „šupinatú rybu“⁷¹.

Režisérsky scenár

Režisérsky scenár Štefana Uhra nebol nikdy oficiálne publikovaný a je značne od-

⁶³ Tamže, s. 52.

⁶⁴ Tamže, s. 32.

⁶⁵ Tamže, s. 109.

⁶⁶ Tatarka ešte doplní na potvrdenie: „Ateliér prázdny.“ Tamže, s. 109.

⁶⁷ Tamže, s. 110.

⁶⁸ TATARKA, Dominik: *Panna zázračnica* (filmová poviedka), s. 159.

⁶⁹ TATARKA, Dominik: *Panna zázračnica. Literárny scenár*, s. 130.

⁷⁰ Tamže, s. 130.

⁷¹ Tamže.

lišný od všetkých ostatných doteraz spomínaných verzíí. Jednotlivé obrazy sú v ňom štruktúrované, pozostávajú zo záberov (v niektorých prípadoch jeden obraz tvorí jeden záber, často je však obraz tvorený viacerými zábermi), ktoré sú označené zamýšľanou veľkosťou (detail, polodetail, celok, polocelok a pod.). Popri príznaku miesta, kde sa má daný obraz odohrávať („pred viechou“, „ulice mesta“, „krajina“, ...) , sú obrazy ďalej špecifikované. Uvedená je zamýšľaná metráž obrazu⁷², či ide o exteriérový motív, dekoráciu v ateliéri alebo reál, a tiež čas, kedy sa odohráva dej obrazu (deň, noc, podvečer, úsvit). Text režisérského scenára je písaný v dvoch stĺpcoch. V ľavom stĺpci nachádzame opis záberu či scény, v pravom stĺpci dialógy, prípadne ruchy.

Hoci režisérskemu scenáru neprisudzujeme svojbytné literárne kvality, poukážeme na niekoľko posunov, ktoré Uher spravil už v tejto fáze prípravy filmu.⁷³ Zaujímaj nás bude vzťah k literárnemu scenáru, keďže ten je jeho bezprostredným predchodcom. Uher predovšetkým zredukoval počet obrazov oproti Tatarkovmu literárnemu scenáru zo 129 na 82. Viaceré obrazy z Tatarkovho scenára začlenil do iných obrazov ako jeden či viacero záberov, iné celkom vyradil. Nebudeme sa venovať komplexnému porovnaniu oboch verzíí scenára, pristavíme sa pri tých obrazoch Uhrovho filmu, ktoré boli v Tatarkovom scenári označené príznakom sen či predstava, keďže práve rozostrovanie hraníc medzi doménami skutočnosti a sna/predstavy považujeme za jeden z kľúčových aspektov vplyvu surrealizmu a nadrealizmu na Tatarkovo rozprávanie (a neskôr do určitej miery aj na Uhrov film). Zaujímaj nás, ako Uher transformoval Tatarkove „snové“ obrazy či obrazy predstáv v tomto štádiu literárno-dramaturgickej prípravy, čo si z nich ponechal, čoho sa zbavil, čo a ako pozmenil a upravil.

Uher viaceré snové obrazy či obrazy predstáv opísané v Tatarkovom literárnom scenári celkom odstránil.⁷⁴ Ďalšie obrazy tohto typu umiestnil inam, najčastejšie ich spojil s inými obrazmi (takými, ktoré u Tatarku neboli označené príznakom „sen“ či „predstava“), a tak vytvoril rozsiahlejšie obrazy. Napr. obraz č. 6 z Tatarkovho literárneho scenára („Tristanova predstava – šachta“, s. 17) je v Uhrovom režisérskom scenári začlenený na záver obrazu č. 8 (záber č. 42, s. 22); obraz č. 42 („Harvanova predstava“, s. 50) a obraz č. 43 („Citová vysielacia“, s. 51) z Tatarkovho literárneho scenára spojil Uher vo svojom režisérskom scenári do obrazu č. 30 („Nad mestom“, s. 78 – 80) atď. Vo všeobecnosti platí (s jedinou výnimkou), že Uher v režisérskom scenári neoznačoval obrazy príznakom „sen“ či „predstava“.⁷⁵ Keďže niektoré Uhrove obrazy vznikli spojením obrazov rôzneho charakteru z Tatarkovho literárneho scenára, platí, že celé obrazy u Uhra neopisujú dej v rámci domény sna či predstavy. Vo výsledku sa teda, minimálne z hľadiska rozostrovania hraníc medzi snom/predstavou a skutočnosťou, vraciame kamsi do štádia pred Tatarkov literárny scenár. V Uhrovom režisérskom scenári sú viaceré deje, ktoré boli v Tatarkovom literárnom

⁷² Plánovaná dĺžka obrazu je uvedená v metroch (filmového pásu).

⁷³ V zložke literárno-dramaturgickej prípravy filmu *Panna zázračnica* v Národnom filmovom archíve Slovenského filmového ústavu nie je k dispozícii žiadna korešpondencia ani iné dokumenty, ktoré by objasňovali vznik režisérského scenára a jeho vzťah k literárnemu scenáru. Na rozdiel od filmovej poviedky a literárneho scenára, ktoré prešli procesom posudzovania na pôde I. tvorivej skupiny, nie sú k režisérskemu scenáru dochované ani posudky. Ako jediný autor je uvedený Štefan Uher a scenár je datovaný v decembri 1965, pričom film sa nakrúcal na jar a začiatkom leta nasledujúceho roka. Pri konštatovaní zmien oproti literárnemu scenáru vychádzame teda z tohto jediného dokumentu a prisudzujeme ich Uhrovi.

⁷⁴ Ide o obrazy č. 37, 44, 79, 89, 116, 119 a 122 z Tatarkovho literárneho scenára.

⁷⁵ V Uhrovom režisérskom scenári je len obraz č. 70 pomenovaný „Predstava Riečnej krajiny“, s. 173.

scenáři explicitne situované do domény sna/predstavy, opätovne votkované do toku rozprávania tak, že sú rozostrované hranice medzi snom/predstavou a skutočnosťou.

Uher však túto stratégiu neuplatňoval paušálne. Inú stratégiu prekomponovania snových obrazov môžeme sledovať v tom, ako Uher naložil s obrazmi č. 65 („Tristanov sen“, s. 66 – 69) a 84 („Harvanova predstava“, s. 87 – 88) z Tatarkovho literárneho scenára. V Tristanovom sne v obraze č. 65 sa o. i. nachádza už spomenutá pasáž s býkom či kentaurom. Tú Uher vo svojom režisérskom scenári odstránil, no časť tohto obrazu zachoval, pričom ju presunul na iné miesto v rámci rozprávania.⁷⁶ Hoci tento obraz nie je u Uhra označený príznakom „sen“ ako u Tataru, v opise posledného záberu predošlého obrazu čítame: „Tristan prichádza k zrkadlu, svieti si fľašou ako lampášom, ale zrkadlo nereprodukuje jeho obraz, ale pocity.“⁷⁷ Uher teda takto nepriamo naznačuje, že to, čo bude nasledovať, nie je obraz skutočnosti, ba ani obraz zrkadlového obrazu skutočnosti, ale že sa dostávame do iného priestoru, do domény predstavy. Iný príklad nachádzame v pretvorení obrazu č. 84 („Harvanova predstava“, s. 87 – 88) z Tatarkovho literárneho scenára do obrazu č. 50 v Uhrovom režisérskom scenári. V opise záberu č. 199⁷⁸ čítame: „Zjaví sa, akoby rástla z oblakov skupina balvanov. Na jednom z nich pololeží, polosedí Anabella v predstave, fixovanej z cintorína.“⁷⁹ Po Harvanovom monológovi Uher pokračuje v opise záberu: „Do obrazu po cestičke vojde koč, ohlasovaný už v Harvanovom monológovi hrkálkami a zvončekmi. V obraze sú dve Anabelly. Jedna v predstave na balvanoch, druhá prítomná, s Tristanom v koči.“⁸⁰ A do tretice, v opise záberu č. 203 v tom istom obraze, Uher píše: „Harvan sa prudko otočí, premáha poníženie vlastnou predstavou.“⁸¹

Z uvedeného vyplýva, že nech už Uher využíval v pretváraní Tatarkovho literárneho scenára akúkoľvek stratégiu, výsledkom je opätovné rozostrovanie hraníc medzi snom/predstavou a skutočnosťou. Uhrov technický text režisérskeho scenára sa snaží evokovať, kde a ako má dochádzať k týmto rozostrovaniam najvypuklejšie, ako by mali byť vizualizované v zamýšľanom filme. Jeho opis je miestami vágny (napr. keď záber označí príznakom „trik“, no nešpecifikuje ho), inde celkom explicitne opisuje technické filmové riešenia, ktoré zamýšľa použiť (odjazd kamery a pod.). No hoci vo filmovom scenári nie sú sny a predstavy explicitne prítomné v názve jednotlivých obrazov (na rozdiel od Tatarkovho literárneho scenára), neznamená to, že by sa ich Uher hodlal všetkých vzdať. Pretváral ich, modeloval, presúval ich na iné miesta v rámci toku rozprávania, spájal ich s inými obrazmi z Tatarkovho literárneho scenára a niektoré aj odstránil, no je zrejme, že nebolo jeho cieľom potlačiť túto rovinu rozprávania, ktorá je prítomná už v predošlých literárnych verziách *Panny zázračnice*.

Čo sa týka záveru rozprávania, Uher sa pridrižiava melancholického vyznenia, ktoré načrtnol Tatar v literárnom scenári. V posledných dvanástich obrazoch režisérskeho scenára Uher opisuje, ako Harvan vyrába Anabelline posmrtné masky, ako ich následne rozvážajú funebráci na voze členom skupiny a ako sú tí „vydesení

⁷⁶ U Uhra je to obraz č. 17 s názvom „Anorganická krajina. Kvapľová jaskyňa“, s. 43 – 44.

⁷⁷ UHER, Štefan. *Panna zázračnica. Režisérsky scenár*. Národný filmový archív, Slovenský filmový ústav. Záber č. 69, obraz č. 16, s. 42.

⁷⁸ Označený príznakom „trik“, rovnako ako bol označený záber č. 134 v už spomínanom obraze č. 30 (s. 78).

⁷⁹ UHER, Štefan: *Panna zázračnica. Režisérsky scenár*, s. 119.

⁸⁰ Tamže, s. 121.

⁸¹ Tamže.

a vyplašení ako zajace“ a „ohromení, vyjavení“.⁸² V celkom poslednom obraze nachádzame Tristanov monológ: „Anabella nezomrela. Len odišla.“⁸³ Pritom je zrejmé, že Tristan nevie, že by to tak bolo v skutočnosti, ide skôr o jeho zbožné želanie, ktorým sa snaží utešiť samého seba aj ostatných. Pokračuje: „Človek sa hanbí. Dobre. Ale nemôže sa hanbiť viac, než to znesie jeho sebavedomie.“⁸⁴ Celý obraz sa končí naznačením „divného, mrazivého ticha“⁸⁵.

Záver

V predloženej štúdií sme analyzovali päť textových verzií *Panny zázračnice*: dve vydania novely Dominika Tatarku (1944, 1964), filmovú poviedku a literárny scenár, ktoré napísal sám autor novely a boli časopisecky, resp. knižne publikované, a nepublikovaný režisérsky scenár, ktorého autorom bol Štefan Uher, režisér filmovej verzie *Panny zázračnice*. Sústredili sme sa na to, ako sa text menil medzi jednotlivými verziami. Všíkali sme si, akými zmenami prechádzali niektoré línie rozprávania, postavy, ako sa menilo členenie textu na kapitoly, resp. v neskorších fázach na obrazy, a v neposlednom rade sme sa venovali motívu rozostrovania hraníc medzi snom/predstavou a skutočnosťou.

Môžeme konštatovať, že text prešiel za dvadsať rokov pomerne výraznými úpravami a zmenami. Oproti prvému vydaniu novely bola výrazne posilnená postava sochára Harvana (vo filme sa už volá Havran), ktorá sa stala nositeľom dvoch dôležitých línií rozprávania (tvorba v područí politickej moci verzus tvorba „s názorom“, vzťah s Anabellou vrcholiaci výrobou masky a vybavením jej dokladov). Rozprávanie sa v jednotlivých verziách menilo, čo sa týkalo už druhého vydania novely, ktoré upravil sám autor, hoci ešte nešlo o text, ktorý by primárne mal slúžiť ako podklad pri výrobe filmu. Menil sa aj spôsob, akým Tatarka a Uher zakomponovali obrazy snov a predstáv do rozprávania: v novele neboli formálne vyznačované, v literárnom scenári v prevažnej miere áno, režisérsky scenár to rieši rôznymi stratégiami. Výrazne sa menil aj záver rozprávania. V novele vliat Tatarka postavám nádej, keď zistili, že Anabella žije, napriek tomu, že dostali jej posmrtnú masku. Naproti tomu, vo filmovej poviedke a v literárnom scenári vyznieva rozprávanie melancholickejšie, keďže členovia skupiny nedisponujú týmto poznaním. V režisérskom scenári sa potom Tristan pokúsi povzbudiť samého seba aj ostatných, no jeho snaha vyznieva akosi do stratena.

Taliansky režisér, scenárista, kritik, básnik, prozaik a semiológ Pier Paolo Pasolini charakterizoval scenár ako „štruktúru, ktorej cieľom je stať inou štruktúrou“. Vo svojich úvahách o scenári hovorí: „Autor scenára vyžaduje od svojho adresáta špeciálnu spoluprácu. Znamená to, že musí (adresát) pripisovať textu výsledný ‚vizuálny‘ tvar, ktorý ešte nemá, ale ku ktorému smeruje. Čitateľ sa stáva spolupracovníkom a jeho predstavivosť pracuje automaticky na vyššom stupni a intenzívnejšie, než keby čítal román.“⁸⁶ Kým Tatarkova novela je svojbytným literárnym dielom, ďalšie verzie sú

⁸² Takto Uher opisuje Vnukovu reakciu. Tamže, s. 176.

⁸³ Tamže, s. 193.

⁸⁴ Tamže, s. 194.

⁸⁵ Tamže.

⁸⁶ PASOLINI, Pier Paolo. Scenár ako „štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou“. In MIHÁLIK, Peter (ed.). *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1980, s. 229.

už útvarmi, ktoré vnímame dvojako: pri ich čítaní sa nám v mysli aktivuje vnímanie iného diela kdesi na horizonte. Tieto útvary sú síce hotové, dokončené, no zároveň odkazujú k niečomu neexistujúcemu, aktivizujú a vyzývajú našu predstavivosť k vytvoreniu obrazu zamýšľaného filmu. Pri ich čítaní sa naša myseľ ocitá v priestore medzi (medzi literatúrou a filmom, medzi textom a našou predstavivosťou). V predloženej analýze sme sa usilovali zohľadniť práve aspekt „medzi“. Videli sme, že Tatarka napríklad neváhal do svojho literárneho scenára pridať fantastický obraz býka-kentaura, hoci sa nenachádzal v novele.⁸⁷ Platí teda, že aj tieto medziútvary (filmová poviedka, literárny scenár, režisérsky scenár) môžeme vnímať ako samostatné podoby (verzie) *Panny zázračnice*, keďže sa značne líšia od novely a odlišujú sa aj od seba navzájom. *Panna zázračnica* tak v dejinách slovenskej literatúry a kinematografie vytvára pozoruhodný komplex pozostávajúci z viacerých komponentov, medzi ktorými môžeme sledovať celú sieť vzťahov.

THE MIRACULOUS VIRGIN: JOURNEY FROM NOVELLA TO SHOOTING SCRIPT

Michal MICHALOVIČ

Dominik Tatarka's novella *The Miraculous Virgin* was first published in 1944. Twenty years later a second edition (revised by the author) was published and at approximately the same time Tatarka wrote a literary script for an intended film based on his novella. Director Štefan Uher (who had previously directed three feature films – *Class Nine A*, *The Sun in a Net* and *The Organ*) undertook the film adaptation. He wrote the shooting script based on Tatarka's literary script and in 1966 he directed the movie *The Miraculous Virgin*. In the present study the author analyses the evolution of the text from one version to another. Tatarka's modifications to the text and Uher's subsequent changes are being analysed. The readers – and future audience of the film – had at their disposal four literary versions of *The Miraculous Virgin*: two editions of the novella, a film treatment by Tatarka (published in two issues of the *Slovenské pohľady* magazine in 1964) and a so-called literary script (published in 1966). Therefore we can talk about a complex consisting of various components and we can analyse in detail the relationship between them.

Štúdia vznikla v rámci doktorandského štúdia v Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV (externá vzdelávacia inštitúcia Katedry estetiky na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre), školiteľ Martin Palúch.

Michal Michalovič
 Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
 Dúbravská cesta 9
 841 01 Bratislava
 e-mail: michal.michalovic@savba.sk

⁸⁷ V Uhrovom režisérskom scenári nachádzame len torzo tohto obrazu, práve bez tejto mýtckej či mytologickej bytosti.